

la empresa histórica más importante que ese pueblo realiza". "Las Casas, para castigar a cuatro diablos de encomenderos abusones, había fabricado con enfermizo ingenio una infernal bomba atómica, arrojándola sobre toda la nación española" (p. 312). Y le es fácil seguir a través de la literatura de la leyenda negra la influencia y el uso de las obras de Las Casas en las contiendas de Europa, en la independencia de América y en ocasiones posteriores, doliéndose de que la *Dstrucción de las Indias* acusara "como destructora de las razas indígenas a la única nación que se preocupó de conservarlas" (p. 389). Pero aquí también pierde de vista el autor la grandeza que esa enorme queja confiere al criticismo español, y el interés que despiertan la figura y la obra de Las Casas cada vez que surgen las grandes crisis de la libertad, la independencia y los derechos del hombre. Nos parece que escapa al planteamiento psicopático, nacional e imperial del autor esta apreciación de las contribuciones al criticismo español, a la libertad americana y a la dignidad de todos los hombres que se asocian justificadamente a la personalidad de Las Casas. Por ello es de esperar que, a pesar de las bases de erudición y de crítica en que descansa el libro de autor tan reputado, el procurador de los indios ganará esta nueva batalla.

SILVIO ZAVALA

El Colegio de México.

JOAQUÍN CASALDUERO, *Estudios sobre el teatro español*. Gredos, Madrid 1962; 266 pp.

Algo más de 3,300 versos tiene *La vida es sueño*, cada uno de los cuales, en su inviolable relación con los demás, exige comentario: tan perfecta de concepto y forma es la obra. El artículo que le dedica Casaldüero en este libro¹ tiene apenas 22 páginas, y es el estudio hasta ahora más perfecto sobre la comedia. El secreto está en la capacidad de síntesis de Casaldüero, en esa atención a lo esencial que caracteriza todos sus trabajos y que alcanza aquí tal vez su nivel más depurado. Capacidad de síntesis que supone un análisis rigurosísimo del texto (y de todo lo importante que se ha dicho ya sobre él), tras lo cual da Casaldüero por sabido lo que debe saberse², obligando con ello al lector a no acercarse a sus estudios si no tiene ya un conocimiento íntimo y riguroso de las obras de que trata. De ahí que no veamos nunca en los trabajos de Casaldüero la armazón con que se ha levantado el edificio y que resulte evidente, en cambio, la gran libertad adquirida por el crítico para ocuparse de lo que importa: la relación entre el sentido y la forma de la obra de arte; rela-

¹ He aquí el índice del libro: "Fuenteovejuna"; "Primera comedia de *Las mocedades del Cid*"; "Cervantes: Parodia de una cuestión de amor y queja de las fregonas"; "Sentido y forma de *El vergonzoso en palacio*"; "El desenlace de *El burlador de Sevilla*"; "El gracioso de *El Anticristo*"; "Sobre la nacionalidad del escritor"; "Sentido y forma de *La vida es sueño*"; "Forma y sentido de *El sí de las niñas*"; "*Don Alvaro* o el destino como fuerza".

² Por ejemplo, todo lo referente a la cuestión del libre albedrío.

ción a la que siempre va Casaldiero por un llano y, al parecer, elemental *describir* cómo ocurre lo que ocurre. Descripción estrictamente objetiva en la que lo que no aparece detallado está siempre aludido, de modo que, aunque aquí o allá *otro* podría decir siempre más, queda dicho lo esencial y necesario, todo aquello gracias a lo cual *vemos* la estructura de *La vida es sueño*, hasta en los detalles más sutiles, cuando volvemos al texto que Casaldiero no nos permite olvidar ni por un momento.

Así, por ejemplo, insistiría yo más que Casaldiero en el paralelo Segismundo-Rosaura, entrando en los detalles de cómo si la humildad de Rosaura (que subraya Casaldiero) se opone a la soberbia del Príncipe, su creciente soberbia acaba por llevarle a una postura muy parecida a la anterior de Segismundo cuando éste ha llegado ya a la humildad. Podría entrarse también en un análisis más detallado del primer soliloquio de Segismundo, cuyo sentido no se ha apurado plenamente todavía. También valdría seguramente la pena meditar sobre el hecho de que cuando Segismundo afirma "sé quién soy" ocurre ello precisamente en un momento de gran confusión en que lo que afirma ser es lo que *no debe* ser; o sobre el hecho de que, aunque, en efecto, "Segismundo nos mantiene siempre en una zona ontológica" (esencia de la vida, esencia del ser), en tanto que Rosaura, apoyada por Clotaldo, se sitúa en "la zona de la conducta" (pp. 177-178), ello se debe a que la conducta que Segismundo debe seguir (y sigue, y seguirá) se sustenta sobre una verdad ontológica. Quizás, también, podría decirse más sobre el proceso de conversión de Segismundo (originado en gran parte, como indica Casaldiero, en un hacer *como si*: cuestión de conducta). Pero es que para Casaldiero, que alude a casi todas estas cosas, y que no se opondría de ningún modo a que otro las investigara, no se trata de decir *más*, sino de decir lo esencial y necesario. Lo que no es común, lo extraordinario de Casaldiero, es su habilidad de subrayar lo fundamental hasta en los detalles más sutiles, sin despegarse jamás del texto y sin perder jamás de vista las más secretas relaciones de la parte con el todo y de cada obra en particular con otras manifestaciones del Barroco.

Resulta casi imposible dar ejemplos, porque Casaldiero construye sus artículos con el mismo rigor que el dramaturgo sus obras, y 20 páginas de un estudio suyo exigirían un libro de comentario. Pero valga esta afirmación: "Segismundo parecía que iba a emprender una vía intelectual que le condujera a averiguar su destino («Apurar, cielos, pretendo»), y lo único que ha hecho ha sido exaltarse («En llegando a esta pasión»). Clotaldo nos muestra que la actitud del discurrir, en el Barroco español, no es intelectual, sino sentimental. La verdad está fuera de nosotros y a nuestra vista. Nos dicen en qué consiste la verdad; no hemos de buscarla, hemos de apoderarnos sentimentalmente de ella... El discurrir no es en el Barroco católico español un acto intelectual, sino vital" (pp. 169-170). O esta otra: es el arte del Barroco representación de "la vida de las pasiones, la vida impulsiva de los instintos abriéndose camino para llegar a la vida social, es decir, católica, civilizada, romana. Todos llegan a Palacio" (p. 165). Enigmáticas abstracciones, al parecer, si olvidamos que son resultado de detallados estudios sobre el Teatro del Siglo de Oro o sobre Cervantes, y que a esos estudios y a los *textos* que les

dieron origen nos remiten, porque Casaldüero escribe cada oración suya en presencia constante del todo a muchas de cuyas partes ha aplicado su enorme capacidad de análisis. De donde el extraño y fructífero fenómeno: dejamos un estudio de Casaldüero, lo asimilamos, y sólo nos queda volver a donde el crítico quiere llevarnos: a la obra misma. Lo que él ha escrito es ya nuestro como hace él suyo lo de otros, y en nuestros estudios del texto perdurará siempre lo analizado por Casaldüero.

En breve Prólogo habla Casaldüero de su deseo de que no preste atención el lector a lo que pueda haber de "original" en sus trabajos. En efecto: ha escrito 22 páginas sobre *La vida es sueño* en las que, palabra a palabra, vibra su voluntad de objetividad. ¿Explicará esto, acaso, el que uno de los más grandes críticos de nuestro tiempo no haya "hecho escuela"? Pero ahí quedará este estudio sobre *La vida es sueño* cuando otros críticos no sean ya leídos.

Y será fructífero siempre hasta por lo que deliberadamente queda de él excluido. Así, por ejemplo, siempre cabrá volver sobre la valoración de *La vida es sueño*; o, desplazando también el enfoque, cabrá igualmente preguntarse por la realidad histórico-sociológica que sustenta esta comedia (y seguramente todas las comedias de Calderón). Porque dos cosas dice Casaldüero abiertas a discusión. En primer lugar, en el Prólogo, que acepta estas obras como artísticamente perfectas, ya que si no, no se ocuparía de ellas. ¿Y si *La vida es sueño* no valiese tanto como creemos? ¿Es *Las mocedades del Cid* obra tan perfecta como cree Casaldüero? En segundo lugar, al principio del artículo sobre *La vida es sueño*: que no se trata de un teatro de tesis. Calderón es el dramaturgo oficial de una España que recurre a todos los medios para mantenerse en sus estructuras e incluso para imponérselas al mundo. *La vida es sueño* es ejemplar lección para que pueda el español llegar "a la vida social, es decir, católica, civilizada, romana". Ejemplar es el castigo del soldado rebelde. Sólo hay un modo de vida aceptable. Complicado (y a la vez perogrullesco) sería demostrarlo; pero no me cabe duda: se trata de una obra de tesis. Sólo que no hay ley estética escrita que diga que una obra de tesis no puede ser una gran obra de arte. En particular si la tesis es vivida como realidad individual, y no impuesta desde fuera, como sin duda no le era impuesta a Calderón.

Pero nótese que ninguna de estas dos posibles objeciones afecta a lo que Casaldüero se ha propuesto hacer y ha logrado: explicar *cómo* es *La vida es sueño*; es decir: *qué* pasa en esa comedia. Método descriptivo gracias al cual vemos cómo se enlazan las ideas, las personas, la luz, los metros, las figuras retóricas, y cómo todo ello es creadora visión del mundo. Artículo inagotable: como el texto mismo al que se somete y al que nos devuelve.

De igual importancia es el estudio sobre *Fuenteovejuna*, con el que pretende Casaldüero cambiar la mala costumbre de ver y leer la gran obra exclusivamente como drama de tipo social. Mucho ha tardado este artículo en hacer su efecto (fue publicado por vez primera hace más de 20 años), pero hoy ya no nos extraña leer que los conflictos lasciviamatrimonio, imposición de la soberbia-necesidad social (asunto también central de *La vida es sueño*), violencia-orden, responden a una impecable

realización *artística*, que es a lo que ante todo debemos atender, en la que personajes, metáforas, símbolos, versificación, división de escenas, etc., se organizan como partes necesarias de un todo irreductible a sus aspectos, por importante que cualquiera de éstos sea.

Fundamental es también el artículo sobre "El desenlace de *El burlador*", desenlace a veces difícil de comprender para el espectador moderno (quien se mueve en "un mundo contradictorio y sin sentido", p. 128) y que no pocas veces suele suprimirse (tanto en representaciones de la obra de Tirso como en los *Don Juan* de Molière y Mozart). Demuestra Casaldüero cómo para Tirso era necesario hacer volver a Catalinón para que cuente "lo que es verdad", a raíz de lo cual el Rey restablece el orden casando a todas las parejas. "Ahora —escribe Casaldüero— hemos llegado al final de toda la comedia... Se restablece la armonía, se consigue la felicidad, «pues la causa es muerta, vida de tantos desastres». La norma para ese dolor seguido de felicidad la encontramos en la concepción cristiana de la vida... el patrón lo hallamos en la relación: culpa original-redención, pecado-perdón. La tragedia cristiana, a diferencia de la antigua, es una pasión con la esperanza de una salvación cierta, siempre iluminada por la pasión del Señor: muerte y resurrección... Tirso —el Barroco español— acentúa el orden subyacente: la sabiduría divina que siempre se impone" (pp. 127-128). Vale la explicación para todos los "happy-endings" de la comedia española, y es notable la objetividad de Casaldüero, el historicismo que así le permite someter su sensibilidad moderna a un texto que le interesa por su perfección artística; perfección que es, a su vez, reflejo de una grandeza histórica caracterizada por su voluntad de perfección (o de absoluto).

Cabe, sin embargo, ponerse en una relación de menor objetividad con la comedia del Siglo de Oro (o, al revés: de mayor objetividad con respecto no a la voluntad de perfección, sino a la imperfección histórica subyacente) y rebelarse contra tanto final de componendas y, en particular, contra éste de *El burlador*. Dice Casaldüero: "Al comienzo de la acción se acumula todo el engaño. Miente don Juan, miente el Embajador, la duquesa Isabela habla de una manera equívoca..." (p. 113). En efecto. Pero debemos añadir que luego miente también el Rey, que propone trampas al padre de don Juan, y que cuando don Juan no miente (cuando dice su nombre verdadero a las plebeyas que seduce), mienten (se entregan al mal) Tisbea y Aminta. Sin embargo, en este mundo en que todos se entregan al error, a las trampas, a las apariencias, al engaño, sólo don Juan es castigado, sólo él recibe el desengaño máximo. No debe extrañarnos que haya sido don Juan un héroe romántico: como el soldado rebelde de *La vida es sueño* (aunque tiene don Juan una nobleza y valentía incomparables), es don Juan, suponemos, castigado por Dios, pero sin embargo es *juizado* por unos mortales que no son mejores que él y que son, desde luego, mucho menos notables. De ahí que don Juan viva, siga recreándose, a pesar de esa voluntad de Tirso de *cerrar* su vida, voluntad de la cual es parte necesaria la última escena, como necesarios son todos los finales armónicos de la Comedia del Siglo de Oro. Señala lo fundamental Casaldüero cuando insiste en lo "eterno" de la visión calderoniana de *La vida es sueño* y en el sentido trascen-

dental de *El burlador*: en efecto, los finales "felices" de nuestro teatro son un querer cerrar la vida, un querer detener el tiempo³, un esfuerzo por restablecer el orden que durante varios actos hemos visto en peligro; pero como *nosotros* (espectadores de hoy) sabemos que le fue imposible a la España imperial mantenerse en la ilusión de la armonía definitiva, no podemos menos que reaccionar negativamente al final de *El burlador*, porque aunque entendemos que es como Tirso necesitaba que fuese, sabemos que *así* no puede ser.

Resulta, pues, indiscutible —y valiosísimo— el estudio de Casaldiero, pero quizás quepa desplazarse de su punto de vista y encontrar en *El burlador* una particular tensión que resulta, más que de la armonía alcanzada, de la voluntad de armonía. Voluntad del autor gracias a la cual —y debido a la gran honradez creadora de Tirso— el personaje central (el rebelde intolerable para la sociedad española del xvii) adquiere una vitalidad que podría tal vez guiarnos hacia la comprensión de un abismo sin duda existente entre la realidad histórica de la España de Tirso y la perfección maravillosa de su obra. Todo lo cual, naturalmente, no quita que Casaldiero tenga razón en lo que dice sobre *El burlador* y su final.

Entre tanto acierto viene a ocupar su justo sitio el extraordinario artículo sobre *Las mocedades del Cid*, cuyo tema es "lo que cuesta ser noble", el "estar a la altura de su nacimiento" (p. 47), preocupación muy de época y, en particular, muy hispánica, en la que, cabiendo siempre la libertad de elección, es ésta entendida, y debe serlo (lo es por definición), como un ajustar la voluntad al conocimiento del papel que uno tiene que representar. De ahí que diga Casaldiero, con su acostumbrada precisión: "Rodrigo se ha comportado como tenía que comportarse. Sólo habiendo hecho lo que hizo es digno de ser amado. Jimena tampoco puede elegir. Cada cultura tiene su manera de llegar a la situación insoluble, trágica, en que sólo muriendo se escapa la discordia" (p. 59). Ésta es la forma de la tragedia en el Barroco (cuyas tensiones, juegos de contrarios, de paralelismos, y cuyo gigantismo analiza Casaldiero con un rigor y precisión que no podemos aquí detallar); tragedia, sin embargo, en que, como siempre, enterrados tranquilamente los muertos, todo se resuelve en "la armonía de las bodas" (p. 71). Y volvemos a lo mismo: "Los héroes han mostrado lo que cuesta ser nobles" (p. 71), en efecto, pero el dramaturgo, como siempre, nos ha dado un final feliz con el que parece querer borrar de la mente del espectador los dolores, trampas, burlas (que hay varias en *Las mocedades*...) y muertes que han ido quedando a lo largo del camino de ascenso hacia la perfección de los elegidos. Insisto en que hay poco que añadir al análisis y síntesis de Casaldiero. Además, no hay otro estudio como éste sobre *Las mocedades*. Pero cabe desplazar el punto de vista: si en la tragedia de Racine, Dios (según Goldman) está escondido, y de ahí lo insoluble, en la comedia española parece andar por todas las habitaciones de Palacio aconsejando al Rey para que, a la vista de todos siempre,

³ Hemos de notar que este pecado es, curiosamente, el mismo que comete Basilio en *La vida es sueño*.

haga éste las trampas necesarias en las que todo se resuelve. Extraordinario teatro, de una perfección que asombra y que *exige* que nos entreguemos objetivamente, como hasta ahora sólo lo ha hecho Casaldueiro; pero teatro que es también formidable vía de entrada a un ideal que no logró detener el curso de la Historia.

Es *El vergonzoso en palacio* una de las obras más misteriosas y deliciosas del Siglo de Oro; digno de la obra es el estudio de Casaldueiro, quizás el más sutil del libro, el que revela de manera definitiva cómo toda la objetividad, todo el conocimiento y la inteligencia de Casaldueiro se sustenta sobre una sensibilidad extraordinaria que le permite lograr en este libro lo que tantos que se dedican al estudio de nuestro teatro apenas a veces intentan alcanzar: entender, sencillamente, que una obra de teatro perfecta es una obra de arte. Enredos, amor, narcisismo, juegos de espejos, "claroscuro que conduce a la brillante felicidad final" (p. 112): todo lo analiza y reestructura Casaldueiro con ese notable método suyo que consiste en describir lo que ante sus ojos ha ido pasando lectura tras lectura de la obra maestra. "Sentido y forma de *El vergonzoso en palacio*" se titula el artículo: eso es; ni más, ni menos. Tras la lectura de este estudio volvemos de nuevo a la comedia, y más sutiles y hondos son todavía su luminosidad y su misterio.

No puedo aquí comentar los trabajos dedicados a *El sí de las niñas* y al *Don Alvaro*, ya que es hoy demasiado limitada mi valoración de estas obras. Terminaré, pues, con unas palabras acerca del artículo "Sobre la nacionalidad del escritor", escrito —¡naturalmente!— a propósito de la "mexicanidad" de Alarcón. "El alma nacional no se busca, se crea", dice Casaldueiro (p. 155). Innegable, como indiscutibles me parecen las palabras finales: "Sólo incluido dentro de la comedia española del Barroco se comprende el teatro de Alarcón, en el cual es imposible discernir ni el lugar de su nacimiento ni su origen conquense" (p. 159). Hay que entender sin embargo —vaya por los críticos españoles que no han vivido en México— que el buscar, hasta donde no hay, es un hacer. Se puede hoy decir que los visigodos no eran españoles, y ha sido necesaria la búsqueda que ha llevado a esta afirmación para concebir la posibilidad de hacer (o rehacer) España; pero hubo españoles (los que hicieron España) que se buscaron en los visigodos, del mismo modo que Guillén de Castro inventa un Cid a la imagen del xvn. En este sentido la pregunta que el mexicano de hoy se hace sobre Alarcón o sobre Sor Juana puede indicar (debería indicar) un hacer. Que, a fin de cuentas, para la época de Alarcón ya había habido guerras de independencia en la Nueva España y, mucho antes, ya Bernal se burlaba de los españoles que contra ellos mandaban desde Cuba: pobrecitos que sólo habían guereado en Flandes o en Italia y no iban a poder (no pudieron) con ellos, los de América. Pero tan importante como la pregunta es la respuesta categórica de Casaldueiro, respuesta fincada en segura hispanidad y que es el *no* dialéctico que debe obligar al crítico mexicano a trascender su nebulosa idea para buscarse en lo que está haciendo. El problema es delicadísimo (¡los hay que hablan de Indoamérica!), pero la verdad es que al dudoso *sí* de Alfonso Reyes sólo un español puede darle el seguro *no* de valor dialéctico, porque español fue el *sí* en que todo se origina.

Por lo demás, como sugiere Casaldüero, quizá sea ya hora de poner todo el asunto entre paréntesis, y arrumbarlo; otros quehaceres y otras relaciones dialécticas son hoy en México y en Hispanoamérica de mayor urgencia.

En resumen: un libro espléndido, que puede engañar si lo comparamos con otros de Casaldüero de mayor volumen, pero que, como todos ellos, demuestra una vez más el vigor, el talento, la sensibilidad, la capacidad de objetividad de uno de los pocos críticos de hoy a los que se volverá siempre, por muchos y muchos años. Un libro, además, que nos rinde un servicio único: quitarles de las manos a los "especialistas de la Comedia" unas obras de arte que exigen del crítico algo más que recuentos de sílabas.

CARLOS BLANCO AGUINAGA

University of California at San Diego,
La Jolla, California.

JOAQUÍN CASALDUERO, *Estudios de literatura española*. Gredos, Madrid, 1962; 275 pp. (*Biblioteca románica hispánica*).

La Editorial Gredos nos ofrece ahora, en un tomito compañero de los *Estudios sobre el teatro español*, doce ensayos, recogidos de varias revistas, que abarcan la literatura española desde la época románica hasta el cubismo, concentrándose en unas cuantas figuras sobresalientes: el Arcipreste de Hita, el *Poema de mio Cid*, Cervantes, Bécquer, Galdós, Ganivet, Valle-Inclán, Gabriel Miró. Se continúa, pues, la gran labor crítica de Casaldüero por campos ya tan fértilmente explotados en sus monumentales estudios cervantinos y decimonónicos, y se extiende a tierras vírgenes que prometen dar fruto no menos notable.

El método es el que ya conocemos: interpretar las obras no con un criterio arbitrariamente elegido, sino según los cánones estéticos de la época en que nacieron. El interés especial del presente tomo consiste quizá precisamente en demostrar la consistencia de la visión crítica de Casaldüero y la validez de su método para el estudio de cualquier obra, antigua o moderna. La literatura no surge —es obvio— en el vacío: se forma dentro de la modalidad espiritual de su tiempo, la cual halla expresión igualmente en las artes plásticas, la música y la arquitectura coetáneas. Así, Casaldüero ha estudiado a Cervantes dentro del Barroco, a Valle-Inclán en el Impresionismo, a Miró en el Cubismo. Al atenerse rigurosamente a este principio cardinal, el crítico consigue un doble fin. Por una parte, conceptuando todas las artes como diversas expresiones de una misma estética, puede echar mano de unas para explicar otras. Así, por ejemplo, el admirable ensayo dedicado a Gabriel Miró¹ va ilustrado con referencias a Juan Gris, pertinentes, no tanto por ser el protagonista de la novela también pintor, cuanto por haberse formado Gris y Miró, independientes el uno del otro (p. 236), en la vanguardia del mismo movimiento. En segundo lugar, al estudiar la obra dentro de su propia época disminuye el peligro de proyectar sobre ella prejuicios que le son ajenos.